

場所

わが家には犬と猫がいる。そして彼女らは彼女らなりの居場所をもっている。

犬はラムといい、白のラブラドル・レトリバーで、庭の軒先と勝手口の前の軒下が定位置だ。軒先だの軒下だのといっても、わが家はぼく的设计で、普通の家とはちょっとちがっているから、庭の軒先とはゆるやかに傾斜した壁の下、雨のあたりにくいコンクリート平板を敷き詰めた領域のことであり、勝手口の軒下とは鉄板一枚の張り出し屋根のかかった宙に浮いたコンクリートの床のことだ。庭の軒先はラムに食事の供される窓先でもあり、勝手口は家人が洗濯物を干しに出たりラムを日々の散歩に連れて行く出発口でもある。庭は地面のレベルにあり、勝手口は二階にある。

とはいえここで家の構造の説明をしようとしているのではない。家のなかの特異な地点を選んで、ラムはその生活の拠点としている、ということを知っている。しかもそれが彼女にとって、とても意味のある他者や出来事が出現する地点でもあり、事態が移行する場所でもあるのだ。

猫の方とはいえば、ブルーというのであるが、犬よりも断然干渉を嫌うから、その居場所は彼女の生活にとって、たとえば食事が供されたり散歩に連れて行かれたりという積極的な意味の立ち現れる場所ではない。もちろん猫は勝手に散歩に行くのであって、連れて行かれる筋合いも要望もないのだけれど。

ブルーはたとえば二階の広間にいるときは、ピアノの下に床を切り取って挿入された斜めのガラスにもたれかかって休んでいたり、窓のそばのやはり大きなガラスの衝立の裏側の透き間に身をひそめたり、広間から一階に下りる鉄板でできた螺旋階段の降り口に陣取っている。いまは夏の終わりであるから、ひんやりとした素材に接する風通しのよい場所を選んでいるのかもしれない。だいぶ老いてきて、太ってもきたから、カラダがエライのかもしれない。ただそれらはいずれも地形的、領域的なエッジにある、そういう場所である。

およそ生き物は自らの生態的なニッチとでもいうものをもっていて、自身の周囲に、ある場所性とでもいったものを張りめぐらせて住んでいる。犬も猫もそうだ。そしてたぶん人間も。

人間は場所を築く存在だ。ただ場所を見出したりするだけでなく、自らの手で場所を築く。そうした場所を最も強固に築く行為を、建築と呼ぶのだろう。強固に、便利に、美しく。強・用・美。これは建築を学べば誰もが語り、語られる、反論のしようもない概念だ。反論のしようもないということは、逆に言えば、言わずもがなであり、言ったところでどうということもない、ということでもある。ともあれ、建築は構造堅固で役に立ち美しくなければならない。

ただ、そんなあたりまえのことから建築の構想がはじまるわけではない。人間のセンサーはもっと微細な情報を感得することができ、そうしたみずみずしい感性こそがわれわれに建築の可能性を問いかけてくれる。もっと生き生きとした、もっとクリエイティヴな、もっと喜ばしい場所を築くことはできないのか、と。ではいったい、それはどのような場所なのだろう。

近代建築は別名、機能主義建築といわれる。それは20世紀初頭までの様式建築が、時代遅れの美の規範に則っていて、新たな強の論理や用の論理をまったく反映していない、という反省から生まれた。

新たな強の論理というのは、19世紀から一般的になった鉄という素材の利用である。そして新たな用の論理とは、やはり19世紀からこのかたの社会の変革によって生み出された都市生活者たちの要求だ。新しい技術と資本の運動による、新しい階層の生活者の要求。これが20世紀の近代建築を生み出した。

近代建築は、実はある種の美学であったのだが、美は感性の領域にあるから、なかなか社会の支配的勢力に対して説得力をもちにくい。そこで「機能」という言葉が浮上してきた。それは新しい生活の合理性をも感じさせた。いわば、美を語るに、用と強から攻めていったのである。

ル・コルビュジエが1923年の『建築をめざして』のなかで「住宅は住むための機械である」と高らかに宣言したとき、彼は住むことにこめられるべき合理性と新たな構造形式の必然性を、この一言のうちに結びつけた。それはまさに部分が連関して全体を動かす、鉄の時代において支配的となった機械のイメージを彷彿とさせたはずだ。同い年のマルセル・デュシャンはすでに、人間を官能の機械に還元していた。

いってみれば、建築も都市も機械のように明快に、機能に応じて組み立てられるものとされたのだった。分節され、連結される。節々でつなぎ合わされる虫の体のように。そういえば萩原朔太郎は鉄筋コンクリートに「虫」を見た。

「虫だ！」

私は思はず声に叫んだ。虫！鉄筋コンクリートといふ言葉が、秘密に表象してゐる謎の意味は、実にその単純なイメージにすぎなかったのだ。

かれもまたル・コルビュジエの一歳上の同時代人だ。

かつての共同体に守られた全体的な生活をなつかしむ心性がその反動で現れる。美意識はいつも保守的なものだ。隣近所に守られ、宗教的連帯や生活慣習に守られた、心安らかなる共同体。それを奪われる不安。閉ざされた共同体から開かれた社会へと投げ出される不安。それは目に見える組織から、目に見えない組織へと取り込まれて行く不安でもある。既存の親密な組織は解体され、開かれた市場という嵐の船出が予感される。そして戦争装置としての国家にすべてが収奪されていく。あるいはそれが逆向きに、市場への熱狂や国家への熱狂となってほとぼりもした。たとえば革命、そしてファシズム。断片化への恐れと全体への狂気。帰属意識は人を熱狂へと誘う。

近代建築のパイオニアたちは、それらの社会的、あるいは政治的な激動のなかで、ある種の美学としての近代建築を追及していった。その美学とは、装飾を捨てたプレーンな面による空間的な構成、とでもいったものであって、線を純化したモンドリアンはデ・スティルの、面を純化したマーレヴィッチはロシア構成主義の、美学的な主導者となった。純粹化と透明化は近代精神の根底にある。そうしてみると、ル・コルビュジエの標榜したピューリズム（純粹主義）とは、かなりいい線をついた命名であったわけだ。

ともあれ、未来派、デ・スティル、ロシア構成主義、バウハウス、・・・かれらはそうした美学を実現すべく、そしてそれに託された個々人の夢を実現すべく、国家を越えて移動しつづけた。

そしてというべきか、にもかかわらずというべきか、「機能」という言葉は、最も有効な武器として、近代建築を推し進めていったのだった。なぜならそれが国家の本体たる官僚機構にとって、きわめて明快な分割統治の論拠となったからだ。機能に応じて、最も効率的に、資源を分配する。資源のなかには当然、人間も含まれていた。

機能という考え方は、まず部分に分割し、これを組み立てることによって全体を構成する、という構えを

とる。まずどのような機能が要求されるか、これを分析し、それぞれに対応する目的を持った部屋を仮定し、これを組み合わせて全体をつくるのである。官僚的思考にあつては、予算は目的に応じて付いてくるから、目的を持った部屋、あるいは建築、という考えは、きわめて予算獲得と分配になじむ論理構造をもっている。ここで完全に官僚支配の構図に収まった建築の構想から、クリエイティヴィティーは抹殺される。なぜならクリエイティヴィティーとは間隙に生ずる思考だからだ。それは移行の状態において産み落とされる。犬や猫が移行の空間に身を置いているのは、案外端倪すべからざる本能であるのかもしれない。

個人

この文章が、単純に機能主義への批判と受け取られるとすると、やや困惑するところもあるのだが、つまるところ近代建築の標榜した機能主義が、官僚的思考に組み込まれて硬直したところに、今日の都市や建築の悲慘がある、ということは確認しておいていいだろう。さて、その先である。われわれはどのようにして、つまるところ個人の自由と喜びを享受してゆける都市空間や建築をえられるか、という問題である。

ここで重要なのは、個人にとって、という視点だ。最終的には個人の幸せをもたらしてくれる社会や国家をわれわれは求めているのであって、国益のために個人が圧殺される体制を求めているのではない。（ただしつねに、全体のしあわせと個人のしあわせが幸福な一致をみるわけではない、というのが、この問題の難しいところなのだが。）これは建築や都市を考えていくときにも基本的な姿勢であるべきだろう。たとえば社会全体の富の増大は個人にとっても長い目で見てプラスであろうが、この社会の富と愚劣な建築や都市を造り出すことが複雑に絡み合うシステムとなっているときに、われわれはどこからこのもつれを解きほぐしていくか、ということでもある。

目的

目的を持った運動としての歴史、という観点を抜きに、千年王国や共産主義革命の説得力は語りえない。もし歴史という言葉がヘーゲルの用いたように「目的を持つ」のなら、歴史は終わった、つまり「歴史の終焉」というフランシス・フクヤマの発想も出てくる。つまり対立と抗争が歴史を動かしていく。正と反の向こうに合はありやなしや。これはもはや歴史という言葉の定義の問題であると同時にイデオロギーの問題である。カール・ポパーはこの一種の運命論のような思考方法を「歴史主義（historicism）」と呼び、強く反駁した。

実は時間にも空間にも目的などない。今日の生命科学は、生命の進化すら偶然の積み重なりであることを明らかにしている。しかしそれが人間には目的を持ったように見える。この、見える、ということが重要なのであり、これを説き明かすのは生命科学ではなく、人間科学の課題だ。つまり意識というものが、あるいは言葉というものが、認識が、仮想が、虚構が、ひっくり回ってしまえばフィクションが、人間の生命力を強めもし、弱めもする。目的は人間によって捏造される。このことと、建築や都市の問題は決して無縁ではない。

だから、目的、も方便なのである。目的を指定するのはかまわない。むしろ人生にとって正しい態度であろう。しかし物質は、そして物質の循環形態である生命体は、目的なんぞと何の関わりもない。そのような両義的な生命体であるわれわれ人間が、つまり目的の自覚なしでも生存ということを自覚しつつ、なお目的という言葉を知り、さらには生きることに目的を見たい人間が、さらにその自らの生を養う住まいを考える。よりよき生を、喜びに満ちた生を育む住まいとは、住まう場所とはどのような場所であるべきか、あるいはあれかし、と願うか。これが建築や都市の課題なのである。目的はある、しかしない。

犬や猫たちは目的をもたない。しかし生きている。喜びもあるだろう。痛みもあるだろう。ハイデガーは、

「石は世界なしで存在する」と述べた。そして「動物は世界という点で貧しい」と。人間のみが世界を持つ、つまり「人間は世界形成的である」。彼がいう世界とは精神世界のことだ。さらにいえば、言葉によって開かれる世界のことだ。言葉を持つことによって、人間は＜存在・不在・虚構＞を同時に感じ取れるようになった。

言葉というものは、人間の思考に広がりとお行きを与える。この広がりとお行きをひっくるめてハイデガーは「世界」といつている。そう、われわれは「世界」をもっている。そのために、「目的」を捏造し、思考することもできるし、神を思うことも虚無を悟ることもでき、そして物事を「機能」に還元することもできるのである。

だから、われわれは「目的」に取り囲まれている。事態の分析の筋道として、思考の指針として、「目的」の有用性は疑えない。何のために、と問うことで、ずいぶんお思考の冗長は是正されるのである。しかし、すべてを目的的連鎖で記述してしまえるのだろうか。カントですらそれを徹底したあげくに、ついには「神」をもってこざるをえなかった。もちろんそれは演繹的結論でなく帰納的あるいは所与の条件であったのかもしれないが。

意味

そして近代建築である。われわれは機能からはじめることに何のためらいもない。大学の設計演習でも、機能分析は徹底して求められる。何のために、と問われて、何となく、では許されないのである。何のために、がなければ、社会的に通用するディスクールとならない。近代、そして現代社会が目的を求めているからである。合理性と効率性を求めているからである。

ルイス・カーンは近代建築の巨匠たちのなかでもすこし毛色が変わっている。それは彼が50歳から急速に注目を浴び出したからでも、死後しばらくたってからニューヨークのペンシルヴァニア・ステーションの身元不明人死体置き場で発見されたからでもない。彼がボザール流の、いわば「時代遅れ」の建築教育を受け、近代建築の主流のデザイン手法とまったく無縁に、独自の建築的境地に至ったからだ。彼がとらわれなかったのは「機能」である。彼はむしろ空間の根源的な「意味」を問うた。

たとえば近代建築では部屋を機能別にグルーピングし、最小最短の廊下でつないで合理的効率的なプランニングを目指す。ところが彼は、この「つなぐ」空間を主役にもってきて、廊下はギャラリーと読み替えなさい、というのである。単なる廊下ではなく、それ自体が意味に溢れ、光満ち、風の通りゆくギャラリーとすること。近代建築がそぎ落とし、過去の遺物、アレゴリー的な思考として切り捨てた「意味」を、そのもっとも深いレベルで、ルイス・カーンは問題にした。それはポスト・モダニズムの標榜した装飾の復権などとはまったく位相をこにしている。近代建築の行った「形式への還元」の先に、単なる機能的連関でなく、強靱な場所の意味の世界が広がりうる。カーンはそのように考えを深めていった。

超領域

箱根の「強羅花壇」の設計をしているときに脳裏をよぎったのは、あるいはこのカーンの思想であったかもしれない。そのころ、並行してふたつのホテルを設計していた。諸磯のシーボニアと江ノ島のすぐそばのホテルだ。ホテルで対価を要求しうるのはいうまでもなく客室である。とりわけリゾートホテルの場合、客室がほとんどすべてといつていい。「強羅花壇」での思い切った試みは、直接に対価の発生する客室を目立たぬよう崖に沿って埋め、地形的なエッジである尾根筋に、つまり爽やかな風の吹き抜ける尾根筋に、120メートルの大列柱廊を構想し実現したことだろう。この大列柱廊は、いわばパブリックな場所であり。ほかのふたつのホテルでも、このパブリックな場所に構想に最も心をくだいた。パブリックな場所とは、そ

の場所に足を踏み込んだからといってエクストラ・チャージを取られるわけではない、そのような場所だ。そのかわり、その空間は、まちがいなく、訪れた人々の記憶に残る。

お金をチャージされたり特定の目的に使われたりする部屋があって、これに、領域（特定の機能を満たす場所、目的を持った空間）、という言葉当てると、パブリックな場所はこれらの領域に属さない、つまりそうした領域と領域を結ぶのだが、それ自体はどこにも帰属しない、いわば超領域、とでも名づけてもいい空間となる。目的を持たない空間である。パブリックな場所、とは、私的空間における公共性を語る言葉なのだが、これが公権力に支配された場所と取られると本意でない。アジールを作っていきたいのに、そのアジールがパブリックな場所というネーミングとは合わない。そこで超領域、というなじみの薄い言葉をあえて捏造してみたのだ。これをどこにも属さない場所、とざらりといい流せるゆとりが当時はなかった。

この超領域、目的を持たない空間の孕む意味の豊かさに気づいたとき、ぼくは古来、強い性格と溢れる魅力を持つ建築空間のほとんどが、超領域であることに気づいた。パルテノン、パンテオン、ハドリアヌスのヴィッラのカノプス、ハギア・ソフィア、ラバトのモスク、アルハンブラ宮殿の中庭、アマルフィの丘の上の修道院の中庭、竜安寺の石庭、そして待庵。そのすべての空間が、今なお訪れたときの感動とともに脳裏によみがえる。茶室を、目的を持たない空間に組み入れることに異論もあろう。また宗教施設はもともとそのようなものだという論もあろう。もちろんそれは折り込み済みであって、だからこそ、という気持ちもあるのだが、それはまた論を改めたい。そしてこの系譜に、ルイス・カーンのソーク・インスティテュートの太平洋を抱えこむ中庭もつけ加えることができる。ぼくはそこを、1977年と1988年の二度、訪れている。一筋の水がまっすぐ庭の真ん中を走って西に向かい、あたかも太平洋へと注ぎ込むように消えてゆく。この中庭を見たときに、ぼくは建築空間の力について、啓示のようなものを受けた。

建築は単なる機能ではない。役に立つだけのものではない。人類にとって、もっとそれは大きな意味を持っていて、そこで大きく深呼吸したり、瞑想にふけったり、悦楽におぼれたり、禁欲に精神を研ぎ澄ましたり、異なる状態へと自らを運んでいたり、無意識へのダイヴをはたしてこれをくぐり抜けたり、身体への負荷を与えた果ての享楽を思い知らせたり、そのような、人間の可能性を広げ、深めるものだ。ただ機能を分析してそれに領域を与え、パズルよろしく配列してつなぎ合わせるだけではない。それらを超える超領域の構想が必要だ。移行の場に対する想像力が必要だ。そのようにぼくは考えたのだ。1989年10月号の「建築文化」誌において、「超領域構想」と題した特集が組まれて、ぼくはこの構想の素描をおこなった。

どこにも属さない場所

超領域という言葉から、どこにも属さない場所、という言葉への移行は速やかだった。いくつかの計画がこの言葉に導かれて進み出した。周東町のパストラルホールも、クラシック専用ホールというただ要望されたプログラムにとどまらず、あえて屋上に円形野外劇場を配した。町を一望するこの空間は、求められたものではない。しかし小高い丘の上に立って、静かに町を見下ろす、新たな景観的視点の創出である。ここで鳥の声を聞きながら飲むビールはうまい。そしてまた、コンサートホールにあえてギャラリーとライブラリーとカフェを組み合わせ、これをコンコースでつなぎ合わせる。それは、建物の真ん中を通り抜け、公園全体を結ぶプロムナードへと導かれる、立体的な道である。このコンコースもまた超領域である。そして当初のプログラムの、どこにも属していない。

サマルカンドの都市中心部を再生する国際コンペに応募したのは1990年のこと。このとき、過去から現在につながる時間、現在から未来につながる時間、そしてどこにも属さない時間、という三つの時間の位相を設定し、それぞれを帯状の空間として重ね合わせた。過去から現在の軸にはサマルカンドの古文書博物館や中世にこの地で栄えた天文学博物館が配された。現在から未来の軸にはフェスティバル・プラザやパフォーミング・アート・センターという、サマルカンドの将来を担う施設が置かれている。そして二つの軸

の重なり下部に、そっと差し入れられた、どこにも属さない時間、の軸には、町のはじまりである泉から流れ出す水路と、これに沿った瞑想の場、そしてモスクがひっそりと佇む。いわば歴史を超えた、つまりクロノスという日常の流れる時間を超えた、もはやアイオーン——歴史の恒常的要素であり、有為転変を知っている永遠——とでも呼ぶしかない永遠の時間、これをどこにも属さない時間という問題設定を通して問いかけてみることになったのだった。

1993年にニューヨークを訪れたときに、コロンビア大学で急にレクチュアをおこなうことになった。サマルカンドのコンペと一緒にやった台南出身のアンナ・リウが当時学生でいて、レクチュアの段取りをとってくれたので、そのこともあってレクチュアのタイトルを「a place belonging to nowhere（どこにも属さない場所）」とした。とっさのことだっただけに、そのときの一番の関心事がふっと現れたのだろう。その後、この言葉はぼくの関心の中心をしめるようになる。

1995年に、英国のウェールズでのミッド・ウェールズ・センター・フォー・ジ・アートで最終6案に選ばれて現地でのインタビューに望んだときも、中心となるコンセプトは「どこにも属さない場所」だった。

そのころ計画していた一連の住宅作品は、天に属する部分と大地に属する部分との対位的な構成手法でデザインをしていたので、どこに属するか、という問いかけを、比較的ポエティックな位相でとらえてもいた。天と地、という言葉を用いているのも、いわゆる機能的な連関から抜け出す発想を求めているがゆえのことだ。

この「天と地の対位法」という発想を受けて、ウェールズでは、天に属する半透明の屋根が大地に属するやや掘り込まれたギャラリーの上にそっと触れるか触れないかのような位置に降りてくる。そのはざまに、天にも大地にも属さない、なかば浮いた中庭をつくって、これを全体構成の要とする提案だった。「とても詩的なプロジェクトだ」と、プレゼンテーションが終わるやいなや、ピーター・アーレントが発してくれた言葉が、心に残っている。コンペは結局ぎりぎりで一等になれなかったけれど、こうした発想が十分に伝わるものだったということがわかった。意識や構想というものは、同時代的に共有されているものなのだ。

無為

「虚室生白」という言葉がある。荘子の言葉だ。部屋は空っぽなほど、光が満ちる、という意味である。ぼくはこの言葉をとても好んでいる。迷いの出たときはいつも立ち戻って、そこで自身を叱咤激励する。あるいは建築的「初心」、といってもいいのかもしれない。さまざまな機能的要求を解いていくときに、思い切った無になる、空になる、つまり虚室とすることはできないか、とつねに考えるのである。

山代温泉の「べにや無何有」の設計にあたって、ぼくはこの言葉をいつも心にとめるよう努めた。何もない空間の豊かさ、それが究極の贅沢なのではないか、と感じていたからだ。本のない図書館、商品のないショップ、言葉のない会話。

何もしないことの豊かさは、住まいについて深く考えはじめたときに抱いた感覚だった。住まいというのは、何かのために、功利的目的のために、効率的生産のために、金儲けのために、生きるための器なのではなくて、何もしないための器なのではないか、と。機能の余白、移動するゼロ記号。そのためにぼくは「無為」という言葉を当てた。

1998年の10月にスペインのヴァレンシアで、1999年の11月にパリで、ぼくはワークショップをもった。そのときにぼくは、「無為の時間」をテーマとした。どちらも「MUI」という日本語の字義、意味、ニュアンスを説明しながら、機能に基づかない、目的を持たない空間を、いわば無為の時間の空間化を、都市のなかに差し挟むというプロジェクトである。どこにも属さない場所、を、何もしない、何の目的もない、という機能的な側面から説明するキーワードに「MUI」はなった。

「無為」という言葉と再び出会うのはヴァルター・ベンヤミンの『パサージュ論』を読み進めていて、だっ

た。「独身者の住まい」を構想し、その意義や歴史的な意味合いなどを調べていたときに、ベンヤミンのこの言葉に出会った。かれは「スタジオ」という言葉に、特別な意味合いをこめて使っていた。

無為であることとスタディすることとの近しい関係は、スタジオという概念に具現化されている。スタジオは、とりわけ独身男性にとっては、婦人の寝室に対応している。

「無為」や「虚室生白」、つまり何もない、空っぽ、という語感も、ベンヤミンが愛した「孤独」とともに、「どこにも属さない場所」に宿っている。

「べにや無何有」は、いくつかの物語を紡ぎ出すように、改築に改築を重ねてできあがってきた旅館である。2006年に完成した「方林円庭」というスペースは、道場であり施療院であるのだが、決してそうした機能に導かれてデザインされたわけではなかった。むしろ、場所の、そして空間の声に耳を澄ませながら形が現れ、テーマが現れてきた。

庭に向かい、夕日を浴びる、かつての宴会場が解体されて出現した大空間と、客室の水回りのまるで古代ローマの遺跡のような配管とタイルの残滓。そうだ、大きく庭へと張り出すウッドデッキのテラスをつくろう。秘められた水の記憶を引き継ごう。ここで幾多のドラマが演じられたであろう、そうした過去の物語を。

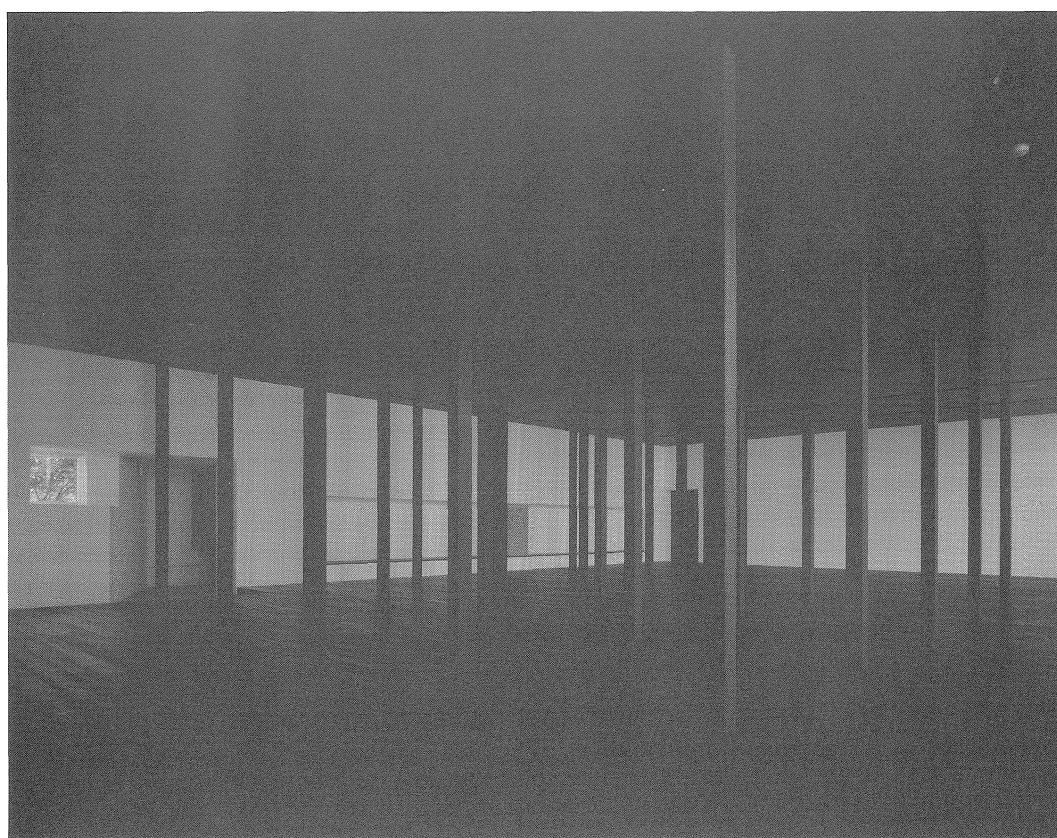
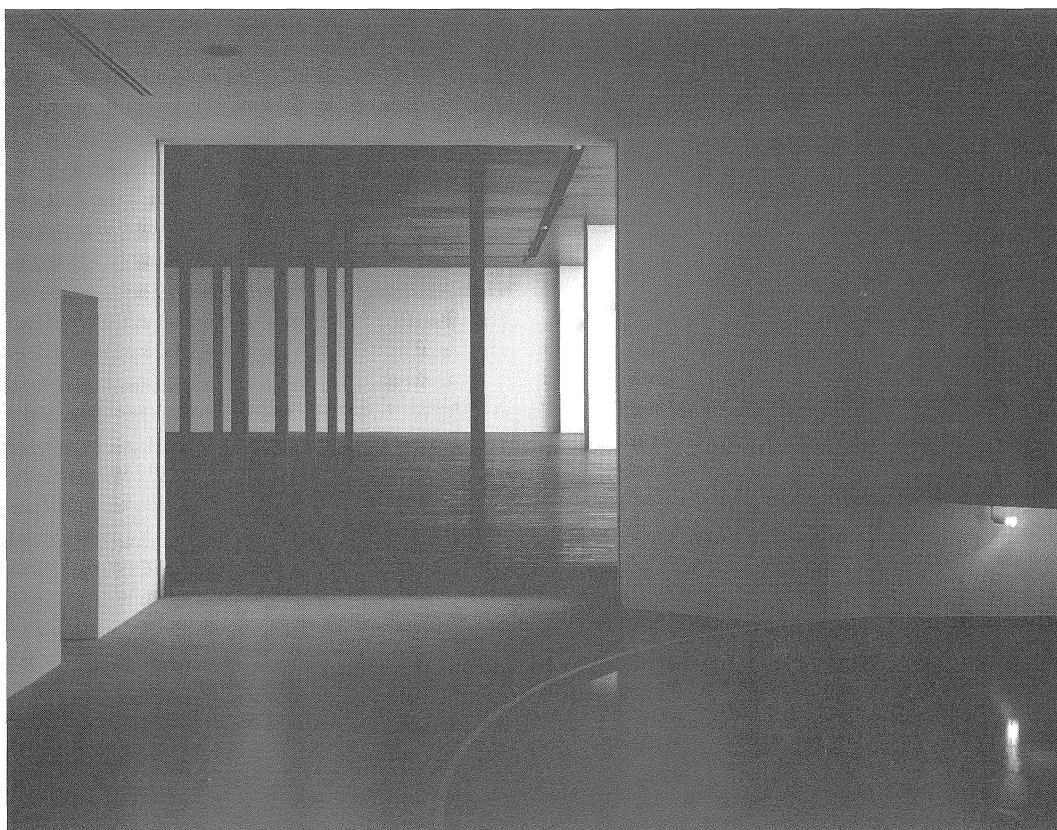
機能や目的の想定された空間ではなく、意味がその都度生成するような空間を。それもあらかじめ設定された意味でなく、つまり予定調和（preestablished harmony）的でなく、何かが引き起こされる期待の中から初めて立ち現れるような、そんな意味を。

意味を、そして空間を、さらには行為を誘発する言葉が生まれた。それが「方」と「円」である。水は方円にしたがう。この元来の意味は、政治的にどのような大衆操作も可能であるというあまりうれしくないものだが、むしろこの言葉に、どのような形をも取り、しかも水は水でありつづける、この自由な物質に自由な空間への憧れを重ねてみたいと思った。何もない、空っぽでありながら、そこに何かを引き起こすきっかけ、をこめたい、と思った。ただ柱が林立する漆黒の空間、「方林」。そしてもうひとつは、漂白された空間であり、室内に大きな円い池が静かに佇む、「円庭」。そのわきを真っ白な円盤に向けて水滴が走っていく。原研哉デザインの「つくばい」である。ここに水の物語が可視化されている。ぼくはしばしば水を、自由への憧れのメタフォアとして使う。

自由

どこにも属さない場所、というのはたとえていえば、スケジュール帳の空白のようなものだ。日々の世俗的なスケジュールから離れてぼっかり空いた時間。何をしてもいい、でも何もしなくてもいい、そんな時間。これをぼくは建築に、そして都市に取り込みたいと思っている。自分の人生にも、いつも、どんな場合でも。

スケジュールを入れるのが、ぼくは嫌いだ。うちの犬も猫も、きっと嫌いにちがいない。しかしそもそも彼女たちはスケジュールという概念を知らない。だからスケジュールからはずれる自由も知らない。ぼくはスケジュールにとらわれない自由を知っている。あえてスケジュールから離れる自由の価値を知っている。そしてそのような建築の喜びを、いつも心の奥底で感じ、生み出したいと思っている。



べにや無可有・方林円庭
photo:Yoshio SHIRATORI